

questions  
de communication

## Questions de communication

17 | 2010

Les cultures des sciences en Europe

---

Anne BEYAERT-GESLIN, *L'image préoccupée*

Paris, Hermès-Lavoisier, coll. Forme et sens, 2009, 192 p.

Maria Giulia Dondero

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/217>

ISSN : 2259-8901

### Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

### Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2010

Pagination : 319-323

ISBN : 978-2-8143-0024-8

ISSN : 1633-5961

### Référence électronique

Maria Giulia Dondero, « Anne BEYAERT-GESLIN, *L'image préoccupée* », *Questions de communication* [En ligne], 17 | 2010, mis en ligne le 16 février 2016, consulté le 04 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/217>

---

Ce document a été généré automatiquement le 4 mai 2019.

Tous droits réservés

---

## Anne BEYAERT-GESLIN, *L'image préoccupée*

Paris, Hermès-Lavoisier, coll. Forme et sens, 2009, 192 p.

Maria Giulia Dondero

---

### RÉFÉRENCE

Anne BEYAERT-GESLIN, *L'image préoccupée*. Paris, Hermès-Lavoisier, coll. Forme et sens, 2009, 192 p.

- 1 Cet ouvrage d'Anne Beyaert-Geslin, chef de file de la sémiotique visuelle française, montre la vivacité et la dynamique actuelles des recherches sur l'image. Il s'agit ici d'une étude sur la photographie de reportage qui interroge ce phénomène en tant que dispositif consacré au diagnostic du temps présent. La photographie de reportage, peu étudiée en sémiotique, où les analyses ont surtout porté sur l'image artistique, publicitaire – et, depuis quelques années, scientifique (voir à ce sujet *Visible*, 5, 2009, « L'image dans le discours scientifique : statuts et dispositifs de visualisation », Maria Giulia Dondero et Valentina Miraglia, dirs, et <http://www.flsh.unilim.fr/anr-idivis/>) –, est ici finement analysée en tous ses dispositifs expressifs et de contenu, et mise en relation contrastive avec d'autres genres d'images telles la photographie de presse, la photographie d'actualité, la photographie documentaire, etc. En fait, la photo de reportage est toujours prise et publiée par des professionnels (ce qui n'est pas forcément le cas de la photographie de presse, qui est souvent prise par des amateurs), elle vise à saisir le feu de l'événement, ce qui n'est pas forcément le cas de la photo d'actualité qui par contre décrit des situations de la vie quotidienne (à ce propos, voir pp. 154-159 sur les corpus de reportage de guerre de Robert Capa et Lee Miller où la guerre est « toujours le fond – au sens figuratif ou au sens de la causalité – d'une scène de vie quotidienne organisée autour de personnages significatifs » – p. 156) – et où « revient à la légende d'assurer l'ancrage dans l'événement et la pondération dramatique » – p. 157) ; elle vise par conséquent à mettre sous les yeux de l'observateur les discontinuités cognitives et esthétiques qui

constituent l'événement et l'urgence d'une réaction de notre part (ce qui n'est pas le cas, encore une fois, de la photo documentaire qui s'efforce de révéler les continuités isotopiques de notre histoire passée et présente). Mais cette réflexion sur les genres visuels concerne non seulement la fine différenciation entre configurations visuelles et pratiques photographiques qui se ressemblent comme celles qu'on vient de citer : elle concerne aussi la recherche des prototypes génériques dans l'histoire de la peinture ; c'est ainsi que l'auteure s'interroge sur le portrait en peinture et le portrait en photographie, ainsi que sur la tradition des tableaux religieux et d'histoire desquels la photographie de reportage prend inspiration tout en recréant à son tour des nouvelles traditions visuelles. La réflexion ne s'arrête pourtant pas à la relation entre morphologie textuelle et praxis générique car elle s'avance en des propositions pour rendre compte de leurs relations avec les statuts des images (comment, par exemple, une photo de reportage se retrouve détournée de son sens lorsqu'elle est exposée dans un musée ?).

- 2 Outre cette importante exploration sur la relation entre textualité, genre et statut, le grand mérite de cet ouvrage est à mon sens d'avoir su coupler l'analyse de corpus visuels et des nouvelles propositions théoriques qui mettent en jeu le corps du photographe, du sujet photographié et de l'observateur avec une réflexion sur l'éthique de la prise de vue et du regard – ce sont en fait les positionnements du corps et la direction des regards qui posent ici un questionnement éthique. En fait, la photographie de reportage, diagnostic du temps présent, se révèle comme une parole à responsabilité collective, souvent à sujet politique (voir à ce propos les corpus qui mettent en scène les manifestations à Paris Place de la République contre la menace du Front national en 2002 ou les photos de Anthony Suau qui témoignent des déménagements et de la perte de logement causés par la crise des subprimes aux États-Unis), qui pourtant choisit l'individu comme sujet d'interrogation ultime : c'est l'individu qui préoccupe cette pratique photographique. On pourrait affirmer que la photo de reportage soulève deux questions fondamentales en sémiotique : la question du temps, comme on l'a déjà remarqué, et celles du corps, de l'authenticité et, par conséquent, de l'éthique.
- 3 La question du temps ne concerne pas seulement le fait que la photographie de reportage se présente comme la photographie la plus engagée par rapport à notre prise de conscience du présent – elle sert à ne pas faire passer le temps, à mettre le temps présent en présence car elle demande une réaction à l'homme en tant que sujet politique et en tant que sujet vulnérable – mais elle construit aussi un rapport très particulier au temps de la pratique photographique elle-même. En fait, elle permet de s'interroger sur comment un accident, une contingence ou une occasion peuvent se constituer en événement : c'est justement la photographie qui fixe un ensemble flottant de pratiques concurrentielles ou seulement possibles en une nécessité. Cette nécessité c'est justement la photo qui la construit – s'il y a photo, il y a événement – mais l'événement peut la surprendre aussi : c'est le cas de photos dépayées par l'événement, voire des photos qui enregistrent quelque chose qui ne pouvait pas être prévu et qui posent au photographe des questionnements éthiques sur son propre travail, sur ce qu'il est censé, ou pas, témoigner.
- 4 La pratique de la photo de reportage met le temps au centre de ses préoccupations dans un autre sens aussi. En fait, elle partage avec la forme de vie scientifique un certain nombre de caractéristiques : non seulement elle vise à faire un diagnostic du présent mais elle doit aussi construire « une preuve pour les autres » et elle doit le faire de manière éclatante, éclairante et surtout rapide : le fond *agonistique* est le même que celui

scientifique ainsi que le processus de la recherche et l'élan de la découverte. De cette façon, elle trouve sa forme la plus exemplaire dans le scoop : le scoop est une « course au plus près » (p. 72).

- 5 Mais c'est seulement lorsqu'on aborde la spatialité de ces images de reportage, et plus précisément la manière dont leur topologie textuelle se configure, que ressort la question fondamentale de cet ouvrage, qui permet aussi de saisir pleinement son titre : c'est le rapport entre le corps et le regard du photographe et le corps et le regard des sujets photographiés. Quelle est la bonne distance que le photographe doit garder vis-à-vis de ses sujets, surtout s'il s'agit de sujets souffrants ? Doit-il se tenir le plus près possible pour saisir tous les détails du drame, ou bien doit-il prendre un recul pudique devant la douleur des autres ? Où se trouvent les limites entre le très près et le trop près ? Quand l'auteur du scoop devient-il un paparazzi ?
- 6 L'auteure étudie les différentes photos en se concentrant sur ce dilemme entre la proximité déontologique du photographe en tant que professionnel et le retrait pudique du photographe en tant qu'homme interrogé par des questions éthiques. Comment pouvoir concilier l'implication professionnelle et la délicatesse de l'homme ? Ce dilemme est décrit par Anne Beyaert-Geslin comme propre au photoreporter – comment est-il possible de construire une image de reportage qui soit le plus authentique, sincère, touchante possible et qui refuse en même temps l'idéologie, la manière et le stéréotype ? –, mais ce dilemme est analysé aussi du point de vue du récepteur : cette bonne distance relève pour l'observateur de l'image car il est toujours appelé à parier et/ou juger sur l'authenticité de l'empreinte. L'auteure examine toutes les pistes possibles pour le déploiement de ce dilemme, du point de vue du producteur de l'image ainsi que de l'observateur, tous deux hommes mis en face d'autres hommes qui souffrent.
- 7 L'investigation sur l'authenticité s'appuie sur différents paramètres du jugement éthique, comme la distance corporelle témoignée par la topologie visuelle bien sûr, mais aussi sur les soi-disant « preuves plastiques » de la difficulté de la prise de vue. Dans les photos bien connues de Robert Capa de la guerre espagnole par exemple la dangerosité de la scène est signifiée par une sous-information figurative qui est balancée par une surinformation plastique. Le plan de l'expression livre une textualité appauvrie où les détails de l'événement sont oblitérés, mais en même temps l'empreinte corporelle de l'énonciateur qui investit le plan de l'expression compense cet appauvrissement : son corps en danger, très près du danger, fonctionne comme une surinformation sous forme des grains texturaux et d'empreintes allusives ; il s'agit d'une surinformation provenant directement de sa chair et de sa vie risquée afin de témoigner – pour que d'autres hommes puissent voir et comprendre, aujourd'hui et demain. Le monde et l'événement photographiés sont représentés tels des obstacles à l'énonciation photographique, « qui cède pourtant sous la pression du corps » (p. 88). Le corps du photographe face à l'événement dangereux se transforme en écriture corporelle sur le papier photographique qui convertit la forme du monde en une texture et l'étendue figurative en une intensité. Le « frottement » témoigné par les formes floues de l'image signifie la transformation du voir de l'énonciateur situé derrière la lentille photographique en éprouver avec tout son corps, avec son histoire de vie, avec son destin aussi. Ces photos qui apparaissent comme prises au risque de la vie du photographe, peuvent-elles se concevoir comme des autoportraits ? Des autoportraits d'une vie mise au service d'une cause collective ? À ce stade, une question surgit d'emblée : s'agit-il, bien moins noblement, plutôt d'une construction préméditée du photographe ou du produit de retouches post-

*factum* qui ne visent qu'à être persuasifs sans pour autant s'appuyer sur un sacrifice qui serait censé sacrifier l'image ?

- 8 Sur la question de la préméditation de la photo qui la rendrait donc bien moins « sincère », l'auteure s'interroge longuement prenant en considération deux extrêmes de la pratique photographique : la pose et la citation d'iconographies picturales comme expression d'une préméditation d'une part et la blessure du corps du photographe comme négation de la préméditation de l'autre.
- 9 La pose, on le sait, nie l'effet de naturel typique de l'effet de vérité. La pose construit toujours un effet de sens de manière, manipulation, programmation et le sujet photographié au regard embrayé apparaît comme un complice de la théâtralisation de l'action mise en scène par le photographe. Si la pose apparaît comme la négation de l'élan sacrificiel du photoreporter et de la spontanéité de la prise de vue jusqu'à en nier la conduite éthique (« L'instantanée se laisse décrire comme une synchronisation de la pratique avec le corps du sujet et avec le monde. Le régime de la pose inverse en revanche la relation épistémologique puisque, suivant l'invitation de l'énonciateur, le corps du sujet photographié se désynchronise du monde et construit son mouvement pour l'image », p. 105), Anne Beyaert-Geslin fait entrevoir que certaines images *sans pose* posent le problème d'un sujet photographié qui n'a pas été libre de choisir de se faire photographier ou pas. En fait, le sujet qui ne pose pas est passivé par le vouloir du photographe qui décide de le prendre en photo sans que le modèle puisse décider quoi que ce soit : il est doublement passivé, et bien par l'événement et bien par le corps choisissant et agissant du photographe : « Le regard par contre apporterait la *preuve éthique* du consentement du sujet à être photographié » (p. 111).
- 10 Si donc l'image avec pose se donne à voir comme une fiction qui nierait en principe les temporalités pertinentes à la pratique du reportage, l'image sans pose pourrait en revanche révéler le pouvoir de manipulation du photographe sur le modèle qui réduirait ce dernier à un objet (mais dans ce cas, aussi, comment vérifier que le sujet absorbé est réellement absorbé et qu'il n'a pas mis en scène cette naturalité du regard débrayé et absorbé ?). C'est pour cette raison que l'auteure convient que les regards embrayés et refusés font du modèle un sujet éthique, le regard débrayé et absorbé par contre le nie : dans ces deux derniers cas le sujet photographié reste à l'insu de la prise de vue et le photographe pourrait se révéler comme un traître... ou bien comme un vulgaire paparazzi.
- 11 Mais l'image avec pose continue à poser un problème éthique à l'observateur surtout quand cette pose mime des configurations corporelles et spatiales appartenant aux modèles iconographiques de la peinture religieuse ou d'histoire. C'est vrai que ces modèles construisent une lisibilité de la photo grâce à cet argument d'autorité qui est la peinture ancienne – l'observateur est instruit par avance et découvre une scène déjà familière, la mise en écho avec d'autres images fait voir le drame et l'inscrit dans une lignée d'images qui offre un présavoir figuratif –, mais cette comparaison entre le drame actuel et le drame ancien révèle tout son caractère idéologique et nous met face à des valeurs préétablies qui écrasent toutes les particularités du drame présent : « Le stéréotype écrase l'événement sous le poids de la généralité » (p. 141) et impose une « vérité exemplaire » qui est en contraste avec une « vérité authentique » (l'auteure distingue en outre une vérité didactique, une vérité insolite et une vérité accidentelle). Une fois de plus tout ce qui est figé, par la pose ou par un modèle iconographique connu, ne permet pas à la photo de se manifester comme message sincère et authentique d'un

présent qui nous préoccupe ici-et-maintenant ; c'est pour cela que, comme l'indique l'auteure de manière très fine, l'esthétisation est un risque que l'image de reportage ne peut pas courir et notamment pas l'image qui met en scène des drames : seulement les événements heureux peuvent être acceptés comme esthétisants, ceux tragiques ne supportent pas l'attention aux formes. L'esthétisation porte avec elle un effet de manipulation qui pourrait toujours ressortir comme effet de sens non voulu de l'image de reportage... c'est pour cela que l'auteure voit comme seule solution possible une photo qui « s'affranchit de son énonciateur et semble procéder d'une énonciation collective » (p. 78), bref une image sans intention aucune, le produit d'« une énonciation par laquelle le monde s'énoncerait seul, [le produit de l'] ingénuité d'une « machine enregistreuse » corporelle » (p. 145). Une photo de ce genre pourtant ne peut pas exister – s'il y a photo il y a intention humaine et donc manipulation... – à moins de ne pas concevoir une image photographique qui soit acheiropoïètes, comme le saint suaire...

- 12 Les références à la thématique du sacré ne se limitent pas au questionnement sur l'image sans intention et sans mains – sur la photographie acheiropoïètes, je me permets de renvoyer le lecteur à Maria Giulia Dondero « Les supports médiatiques du discours religieux », *Nouveaux Actes Sémiotiques* en ligne, « Vers une sémiotique du médium », Bernard Bouteille, Eléni Mitropoulou, dirs, disponible sur : <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=2731>, 12 p., 2008 –, elles concernent aussi la question du sacrifice, comme on l'a déjà noté. C'est le corps blessé du photographe qui aurait le pouvoir d'incarner et signer l'authenticité de la photo de reportage : l'empreinte de la guerre par exemple. serait authentique seulement si elle s'inscrit sur les corps des reporters, empreinte qui se transforme en stigmat : « La *représentation* par l'image devient l'*ostension* par le corps » (p. 96). Le corps du photographe devient ainsi la seule surface d'inscription de l'événement qui puisse relever d'une « prise authentique », mais de cette façon l'image perd toute son inhérence.
- 13 Ces quelques remarques ne donnent qu'un petit aperçu de toutes les problématiques sémiotiques que l'auteure développe dans cet ouvrage : pour des raisons d'espace on ne pourra pas s'appesantir sur d'autres questions pourtant majeures qui sont traitées ici, comme la relation entre énonciation textuelle (point de vue de la photo) et énonciation éditoriale (mise en page de la photo) et la relation entre témoin et histoire... au lecteur de l'ouvrage de prendre le plaisir de se faire porter par la prose d'Anne Beyaert-Geslin.

---

## AUTEURS

### MARIA GIULIA DONDERO

FNRS, université de Liège  
mariagiulia.dondero@ulg.ac.be